

La Lettre performative. Quand dire, c'est faire chez Racine

Richard Goodkin

Volume 25, Number 1-2, Summer–Fall 1992

La pragmatique : discours et action

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500994ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500994ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Goodkin, R. (1992). La Lettre performative. Quand dire, c'est faire chez Racine. *Études littéraires*, 25(1-2), 23–36. <https://doi.org/10.7202/500994ar>

Article abstract

Austin's theory of the performative includes two elements applicable to Racine's plays: the notion of performance, which is itself theatrical, and the importance of the first person which, according to Benveniste, creates the space of enunciation. A discussion of the applicability of this theory to tragedy-in which characters are often "spoken" rather than "speaking", with tragic language playing with them rather than they with it-is followed by an analysis of *Bérénice* and *Bajazet*, and a few comments about *Andromaque* and *Phèdre*.



LA LETTRE PERFORMATIVE

QUAND DIRE, C'EST FAIRE CHEZ RACINE¹

Richard Goodkin

« Je » performatif, « je » théâtral

La théorie du performatif élaborée par John Langshaw Austin a attiré l'attention d'un certain nombre de critiques littéraires, surtout pour le théâtre² et le récit à la première personne³. En effet, la théorie est elle-même étroitement liée à ces deux domaines : son concept principal, celui de la « performance », est essentiellement théâtral, et Austin lui-même — ainsi qu'Émile Benveniste dans son propre travail sur les pronoms personnels⁴ — lie la question du langage performatif à celle de l'énonciation à la première personne (Austin, p. 84-86)⁵.

Dans sa discussion du performatif dans le *Don Juan* de Molière, Shoshana Felman met en rapport le théâtre et la question de la première personne. Elle affirme que l'autorité des énonciations performatives dont se sert le protagoniste de Molière, lorsqu'il s'engage à épouser de nombreuses femmes différentes, dépend de la première personne, de l'usage de ce « je » qui, en parlant, s'attache à son énonciation. Pourtant, en tant qu'homme à femmes, Don Juan mine le système de numérotation ordinaire sur lequel est fondée l'autorité du performatif :

Croyant au principe de la substitution infinie [d'une femme par une autre], [Don Juan croit] au nombre

1 Une version anglaise de cet article a paru dans *Papers in French Seventeenth Century Literature*, 17, 32 (1989), p. 85-102.

2 Voir en particulier l'analyse du *Don Juan* de Molière par Shoshana Felman et la discussion du *Coriolan* de Shakespeare par Stanley Fish.

3 Voir Elisabeth Bruce, Leah Hewitt et Ora Avni.

4 Émile Benveniste, « la Philosophie analytique et le langage », dans *Problèmes de linguistique générale*, p. 267-276. Benveniste lui-même signale que dans son propre essai, « De la subjectivité dans le langage », qui traite de la nature de la première personne, il aborde déjà certaines questions qui seront soulevées par Austin — bien que Benveniste ne se serve pas du terme « performatif ».

5 Nous voudrions remercier Abby Zanger de nous avoir rappelé l'importance de cet élément de la théorie d'Austin.

cardinal et non au nombre ordinal. La liaison du un et du multiple n'implique pas une relation d'ordre; il n'existe pas de nombre privilégié, plus déterminant que les autres, auquel la série serait subordonnée (Felman, p. 49).

En dernière analyse, l'autorité du performatif n'est autre que celle de la première personne que Don Juan subvertit, en parasitant le performatif par la répétition infinie de ses promesses de mariage. C'est que la *première personne*, elle aussi, ne tire son autorité que de la hiérarchie ordinaire, de la valeur fondatrice du « premier » à laquelle — souvenons-nous — Don Juan ne croit pas [...]. La multiplication des promesses fait ressortir la division inhérente à la première personne (*ibid.*, p. 69).

En se servant du performatif au hasard de ses désirs, Don Juan fait basculer la hiérarchie de personne nécessaire pour garantir la spécificité de sa future épouse (une femme particulière et aucune autre) et en même temps l'autorité de sa propre promesse (« c'est moi qui vous le dis et aucun autre »). Ce n'est pas que *Don Juan* mette en cause le *besoin* de l'autorité de la première personne dans les énonciations performatives; plutôt, la pièce refuse de considérer cette première personne indispensable comme quantité connue. Les limitations du performatif sont précisément celles de la première personne.

C'est donc cette question de la première personne théâtrale que j'essaierai de dégager en abordant la théorie d'Austin. Ce que je voudrais démontrer, c'est que le rôle paradoxal — voire même potentiellement contradictoire — que joue la première personne dans la théorie d'Austin donne à celle-ci une certaine résonance tragique. Felman en vient à considérer Austin lui-même comme un personnage donjuanesque (Felman, p. 83-95), et je voudrais suivre son exemple en examinant la théorie d'Austin et la tragédie récipro-

quement : mon but ne sera pas seulement de voir comment la théorie du performatif pourrait s'appliquer à la tragédie, mais également de suggérer que la théorie d'Austin elle-même a quelque chose de tragique.

Examinons d'abord la nature paradoxale de la première personne dans la théorie d'Austin. La première personne joue un rôle crucial dans les énonciations performatives. Comme l'indique Austin, « Quelque chose, *au moment même de l'énonciation, est effectué par la personne qui énonce* » (p. 84; souligné par nous). Le « moment même de l'énonciation », qui correspond à « l'instance du discours » dont parle Benveniste (*Problèmes de linguistique générale*, p. 251), définit un instant présent, une présence spatio-temporelle liée, comme l'indique Benveniste, à la première personne. Dire « je », c'est définir une telle présence et en même temps être défini par elle.

Mais le performatif n'est pas caractérisé uniquement par une présence, car dans la mesure où il est fondé sur une série de conventions, sa portée dépasse le moment et le lieu présents. Dans sa quatrième conférence, Austin décrit les « insincérités » et les « infractions » (ou les « ruptures »), et il examine le rapport entre l'énonciation performative elle-même et les conditions de son énonciation, y compris le comportement ultérieur de l'énonciateur. C'est là que le performatif quitte le domaine de la présence, qu'il met en cause les limites mêmes qui sont nécessaires pour définir la présence :

On hésite, nous l'avons vu, lorsqu'il s'agit de distinguer entre une action subséquente et ce qui n'est que l'achèvement, la consommation de l'action unique et intégrale. Il est malaisé, par exemple, de déterminer le rapport entre « Je donne », et la cession elle-même, « Oui » (je prends

cette femme, etc.), et la consommation du mariage, « Je vends », et la conclusion du marché [...]. Ainsi, il est possible de distinguer de plusieurs façons entre l'intention nécessaire à l'exécution d'une action *subséquente*, et l'intention qui est requise pour accomplir l'action *présente* (p. 72).

Des phrases telles que « je promets [...] » ou « je lègue [...] » initient en quelque sorte un acte de discours. Mais, bien qu'il soit centré sur un « je » qui parle dans le moment présent, les conventions dont dépend cet acte de discours le précédent et le suivent, et sa portée s'étend donc à d'autres moments et à d'autres lieux. C'est précisément pour cette raison qu'Austin parle de la difficulté de « distinguer entre une action subséquente et ce qui n'est que l'achèvement, la consommation de l'action unique et intégrale ». Cela revient à dire : quelles sont les limites de l'acte de discours ? Dans la mesure où le « je » parlant se trouve être l'origine de l'énonciation performative, il doit être présent pour l'exécuter. Mais l'engagement qu'entraîne l'énonciation continue à tenir même si le locuteur est absent. En effet, nous verrons que chez Racine cet engagement semble parfois demander l'absence même du locuteur pour rester valide, de sorte que le locuteur doit en même temps être concomitant à l'acte de discours et en être séparé.

De ses réflexions sur ce paradoxe des limites de l'acte du discours, Austin tire une conclusion — on aurait du mal à l'appeler une solution — intéressante :

En conclusion, nous voyons que pour expliquer ce qui peut mal fonctionner dans les affirmations, il ne suffit pas, comme on l'a fait depuis toujours, de concentrer notre attention sur la seule proposition en cause (s'il est vrai qu'il existe pareille chose). Si nous voulons saisir le parallélisme qui existe entre les affirmations et les énonciations performatives, voir aussi comment les unes

et les autres se révèlent défectueuses, il nous faut envisager la situation complète — l'acte de discours tout entier. Et il se pourrait bien alors que la différence ne soit pas considérable entre affirmations et énonciations performatives (p. 78).

L'énonciation performative, qui est concomitante à l'action (« dire, c'est faire ») et qui a donc lieu dans une espèce de point-zéro spatio-temporel, possède une *étendue* : il faut la considérer dans le contexte d'une situation qui a d'ailleurs des limites peu claires. C'est ici même qu'Austin préfigure la prise de conscience du point culminant de son traité : l'effondrement final de la distinction entre constatif et performatif. Effondrement essentiellement tragique, comme nous le verrons. Ce qui se trouve mis en cause, ce sont les limites et la nature de la première personne et le rapport incertain entre les énonciations à la première personne et le monde qui les reçoit.

Comment fonctionne le performatif dans le théâtre de Racine ? Dans notre analyse, nous voudrions souligner le paradoxe suivant : chez Racine, l'interlocuteur doit en même temps être présent à son énonciation performative et en être absent. Les pièces de Racine comportent de nombreuses tentatives d'utiliser le langage de façon performative, mais la présence même d'un personnage sur scène — présence qui définit en quelque sorte son statut de « première personne » théâtrale — complique infiniment l'exécution de toute énonciation performative. C'est pour cette raison que, dans certains cas cruciaux, les personnages de Racine recourent à *l'écriture performative*. Ce besoin d'un mode d'expression écrit souligne l'instabilité du performatif oral et la capacité de la scène racinienne d'en empêcher l'exécution sans détours. Le conflit entre parole orale et parole écrite démontre

également le rôle contradictoire de la première personne dans le performatif : l'écriture reflète le besoin du performatif d'aller au-delà de la présence requise par l'énonciation à la première personne.

Le performatif écrit offre donc le moyen de dépasser la première personne en stabilisant des paroles qui, énoncées sur scène, seraient dépourvues de permanence; mais même le performatif écrit n'est pas à l'abri des complications inhérentes au théâtre racinien. Pour démontrer cela, nous examinerons deux pièces de Racine où figurent des lettres performatives, *Bérénice* et *Bajazet*, et un court passage de *Phèdre* qui est lui-même une espèce de lettre performative manquée. Ce qui est particulièrement frappant dans ces lettres, c'est qu'elles deviennent « performatives » au sens théâtral : elles finissent par être lues sur scène.

« Je » tragique, jeu de la performance dans *Bérénice*

Toute l'action de *Bérénice* tourne autour d'une série d'énonciations performatives qui échouent, la première étant un mariage manqué. Cela fait cinq ans que Bérénice et Titus se disent « Je vous aime » à longueur de journée mais, à moins d'exprimer leur amour dans le cadre d'une cérémonie officielle, leurs paroles n'ont aucune *mémoire* : c'est pour cela même qu'ils sont obligés de les répéter sans arrêt. Bérénice et Titus, irrémédiablement fidèles l'un à l'autre, paraissent à l'opposé de Don Juan dans le domaine de l'amour; néanmoins, l'impossibilité où ils se trouvent de se servir du performatif ressemble paradoxalement à l'abus qu'en fait Don Juan. Dans

les deux cas l'expression amoureuse ne reste en vigueur qu'au présent. Elle n'établit aucun lien durable ni ne fournit aucun pouvoir d'addition : « Depuis cinq ans entiers chaque jour je la vois, / Et crois toujours la voir pour la première fois » (*Bérénice*, v. 545-546). En jouant chaque scène d'amour comme si elle était la première, Titus et Bérénice, eux aussi, minent les nombres ordinaux. Leurs paroles d'amour ne sont pas une promesse de fidélité future, mais plutôt un constat d'amour présent : je vous aime aujourd'hui, affirment-ils, mais cela ne dit rien sur la semaine prochaine. Il est vrai que rien dans la pièce ne suggère que leur amour soit sur le point de s'affaiblir⁶. Mais quelle est la valeur précise de cet amour exprimé en termes d'une présence perpétuelle?

L'amour de Titus et de Bérénice ne peut survivre aux conventions — et, par conséquent, à la perte de présence — dont dépend une énonciation contractuelle telle qu'une cérémonie de mariage. Don Juan promet (faussement) d'établir un lien avec ses fiancées par trop crédules, alors que Titus et Bérénice refusent de telles promesses; mais au-delà de cette différence les faux engagements de Don Juan et le non-engagement de Titus et de Bérénice se ressemblent : dans les deux cas il s'agit de la nature du désir et de la façon dont celui-ci est forcément transformé par un engagement temporel. Quand Titus jure qu'il pense constamment à Bérénice, il utilise un verbe performatif : « j'atteste les dieux / Que toujours Bérénice est présente à mes yeux » (v. 585-586). Mais les paroles qu'il énonce sont tout à fait antithétiques à celles d'une

6 La lecture surprenante de Roland Barthes, qui prétend que Titus n'aime plus Bérénice, nous semble par trop simplifier les termes complexes de cette relation; Barthes en conclut que la pièce est une tragédie manquée (p. 88-89).

cérémonie de mariage, car si les deux amants se mariaient, ils devraient continuer à être mariés même s'ils ne pensaient plus constamment l'un à l'autre. Que Bérénice ne soit jamais loin de la pensée de Titus ne résulte pas d'un lien stable entre eux; cela indique plutôt que, faute d'un engagement à long terme, ils sont libres de vivre dans un état d'engouement indéfiniment prolongé. Peut-être bien qu'ils continueraient à penser constamment l'un à l'autre même s'ils étaient mariés, mais à ce moment-là ils ne seraient plus *libres* de le faire; le lien du mariage aurait l'air d'imposer leur attitude et par là même il en changerait la nature. Ce n'est pas la seule désapprobation des Romains qui remet en question le mariage de Titus et de Bérénice, mais la nature même de leur amour : leur mariage mettrait fin à la possibilité de l'amour-présence.

Plus l'action de la pièce avance, et plus on voit que l'élément conventionnel du performatif est antithétique à la présence. Une fois que Titus s'est décidé à ne pas épouser Bérénice, le problème du performatif se transforme en un autre problème : celui de prendre congé. La question principale qu'il s'agit de résoudre dans la deuxième moitié de la tragédie est celle de l'exécution — de la « performance » dans un sens austrien — de la séparation des deux amoureux. Avec quels mots Titus peut-il mettre sa résolution à exécution?

Là encore, ce qui mine le performatif, c'est la présence. Comme Titus ne peut pas se résoudre à énoncer directement, devant Bérénice, les paroles performatives de séparation, il le fait *par procuration* : il commande à Antiochus de mettre Bérénice au courant de sa décision (III 1). Ce geste racinien par excellence démontre la difficulté, tant que le personnage habite l'espace du théâtre tragique, de

résoudre un conflit au moyen d'un énoncé performatif qui l'engage à une ligne de conduite nécessaire mais pénible. Le seul espoir de tenir ses engagements provient, paradoxalement, du fait *de quitter la scène*.

L'un des premiers exemples de ce mécanisme chez Racine se trouve dans *Andromaque*. Pyrrhus — désespérément amoureux d'Andromaque mais engagé à livrer son fils aux Grecs assoiffés de vengeance — ne peut faire face aux demandes de miséricorde de sa captive :

ANDROMAQUE. — Si vous livrez le fils, livrez-leur
donc la mère!

Vos serments m'ont tantôt juré tant d'amitié!
Dieux! ne pourrai-je au moins toucher votre pitié?
Sans espoir de pardon m'avez-vous condamnée?

PYRRHUS. — Phoenix vous le dira, ma parole est
donnée (*Andromaque*, v. 902-906).

Digne ancêtre de Titus, Pyrrhus ressent le besoin de faire appel à son tuteur, Phoenix, pour soutenir ses propres engagements, en l'occurrence pour dire à Andromaque que lui, Pyrrhus, a promis d'envoyer le fils d'Andromaque à la mort. Seul le tuteur joue le rôle de garantir la parole d'honneur de Pyrrhus. En effet, avant de se permettre de céder aux souhaits d'Andromaque, Pyrrhus se sent d'abord obligé de renvoyer Phoenix de la scène. Seule l'absence de Phoenix permet la présence d'Andromaque, ce qui est indiqué par un unique vers divisé à l'hémistiche entre deux scènes consécutives :

PHYRRUS. — Va m'attendre, Phoenix.

Scène VII. — Pyrrhus, Andromaque, Céphise

PYRRHUS *continue*.

Madame, demeurez (v. 947).

De deux choses l'une : ou bien Phoenix reste en scène et « donne la parole » de Pyrrhus (« ma parole est donnée ») exigeant qu'Andromaque quitte la scène, ou bien Phoenix lui-même abandonne la scène et Andromaque reste (« Madame, demeurez »). Pyrrhus lui-même n'arrive pas à fournir l'autorité (de première personne) indispensable pour soutenir sa parole; ce n'est qu'en tant que troisième personne qu'il peut tenir ses engagements.

Pour en revenir maintenant à *Bérénice*, les paroles de séparation prononcées par Antiochus ne prennent pas précisément la forme d'un simple performatif, mais plutôt celle d'un performatif à l'intérieur d'un autre performatif :

ANTIOCHUS. — Titus m'a commandé...

BÉRÉNICE. — Quoi?

ANTIOCHUS. — De vous déclarer

Qu'à jamais l'un de l'autre il faut vous séparer
(v. 893-894).

Les ordres de Titus à Antiochus (« commandé ») aussi bien que la déclaration d'Antiochus (« déclarer ») sont des performatifs, mais ne constituent pas un renforcement, mais plutôt une diminution de pouvoir performatif. Ce qui est souligné ici est l'incapacité de Titus d'exécuter sa décision lui-même en prononçant les paroles exécrables d'adieu à Bérénice.

La présence qui sape cette tentative de Titus de se servir d'un performatif par procuration n'est autre que celle de Bérénice. Elle suffit pour mettre à l'épreuve l'autorité des paroles performatives de Titus. Bérénice de s'en douter, et Titus de le dire :

TITUS. — Quand je verrai ces yeux armés de tous
leurs charmes,

Attachés sur les miens, m'accabler de leurs larmes,
Me souviendrai-je alors de mon triste devoir?

Pourrai-je dire enfin : « Je ne veux plus vous voir »?
(V. 995-998.)

Voilà la question posée par toute la pièce : face à Bérénice, Titus pourra-t-il prononcer ces paroles, la phrase « je ne veux plus vous voir », qui n'est pas une affirmation — car Titus en effet voudrait voir Bérénice — mais plutôt un énoncé performatif? Une fois mise au courant de la décision de Titus, Bérénice prépare une scène (IV 5) dont la seule raison d'être est de répondre à cette question, d'obliger Titus à prononcer devant elle les paroles performatives de séparation : « j'ai voulu vous pousser jusques à ce refus » (v. 1181). Et bien que Titus parvienne à dire ces paroles — « car enfin, ma Princesse, il faut nous séparer » (v. 1061) —, en les disant il perd sa résolution plutôt que de la renforcer, et il est bientôt réduit au type même du personnage racinien errant sans but et torturé par les doutes les plus fondamentaux : « Pourquoi suis-je empereur? Pourquoi suis-je amoureux? » (V. 1226.)

C'est ainsi que presque toute la pièce se déroule sans l'énonciation d'un seul performatif efficace, que ce soit un performatif qui réunisse les deux amoureux par un lien conventionnel ou un performatif qui les sépare une fois pour toutes. Le drame est presque terminé lorsque Bérénice songe à se servir du performatif écrit : elle se résout à quitter Rome et à se suicider et elle écrit une lettre d'adieu à Titus, lettre qu'il n'est censé lire qu'après son départ. Nous voudrions suggérer que ceci est un moment clef dans le théâtre de Racine. Comme nous l'avons déjà vu, ce qui compromet les différentes tentatives d'utiliser le performatif, c'est la performance théâtrale, c'est-à-dire le besoin des personnages d'être sur scène pour prononcer leurs

discours. La passion de Bérénice et de Titus peut être jouée sur scène du matin au soir, mais elle ne peut jamais être subordonnée au performatif d'une cérémonie de mariage; quant au performatif de leur séparation, prononcé de but en blanc il perd sa vigueur. Ce n'est pas étonnant, alors, que Bérénice fasse entrer le performatif dans le domaine de l'écriture. La condition prérequise à une lettre est qu'écrivain et lecteur soient séparés par une distance, qu'ils ne soient pas en présence l'un de l'autre. C'est pour cette raison que la lettre semble avoir un potentiel considérable comme performatif.

La lettre d'adieu peut donc fonctionner comme un performatif. Bien qu'elle ne soit pas cause de mort, elle établit la valeur de la mort. Dans la mesure où elle — et souvent elle seule — indique qu'une mort est un suicide, elle joue le même genre de rôle quasi-officiel que maint performatif. D'ailleurs, si la lettre de Bérénice se conformait aux conditions conventionnelles d'une lettre — à savoir, si elle n'était livrée qu'après le départ de Bérénice —, sa livraison scellerait la séparation des deux amants : la livraison de la lettre serait concomitante à la mort de Bérénice. Mais là encore, ce qui mine le pouvoir de cette lettre potentiellement performative est une présence non désirée : Bérénice n'arrive pas à s'absenter, car Titus la surprend et *lit sa lettre en sa présence* (v. 1355-1361), ce qui compromet le statut même de la lettre comme communication entre deux personnes séparées par une distance. C'est ici que nous voyons dans quelle mesure le performatif par procuration de Titus était précurseur du performatif écrit de Bérénice. Le message par procuration de Titus reste en vigueur tant qu'expéditeur et destinataire sont loin l'un de l'autre; de même, la lettre de

Bérénice perd son potentiel performatif au moment même où son destinataire la lit en présence de celle qui l'a écrite.

Cet échec de la lettre de Bérénice mène directement à la confrontation finale. C'est Bérénice elle-même qui effectue la séparation par les paroles performatives « je ne vous verrai plus » (v. 1494), hémistiche qui fait écho au performatif manqué de Titus, « Je ne veux plus vous voir » (v. 998). « Je ne vous verrai plus » n'est pas une simple constatation, mais plutôt une promesse. Quoique ce performatif ne prenne pas la forme d'une lettre, nous croyons qu'il a un rapport essentiel avec la lettre manquée de Bérénice, car son message établit les conditions mêmes de l'épistolarité : « je ne vous verrai plus » pourrait tout aussi bien initier une période de correspondance que mettre fin à une période d'échange théâtral sur scène. Il s'agit non seulement d'un message performatif de séparation, mais également d'un message qui dit que le performatif lui-même est fondé *sur* la séparation.

La pièce semble alors suggérer que l'énonciateur d'un performatif potentiel doit accepter sa propre séparation d'avec l'énonciation comme partie intégrante — ou plutôt désintégrante — de sa mise à exécution. L'autorité de l'énonciation dépend de la première personne, mais son exécution exige que l'on dépasse cette première personne qui est sa source. L'énonciation doit être suivie d'une séparation; il faut envoyer l'énoncé, pour ainsi dire, comme une lettre, sans savoir si — ni comment — il finira par être « livré », c'est-à-dire exécuté. Dans cette mesure, la lettre en tant que performatif écrit incarne le paradoxe central de tout langage performatif. Comme Austin le reconnaît lui-même, « les énonciations écrites [ne sont pas] rattachées à leur source comme le sont les énonciations

verbales » (p. 85). C'est cela que la pièce de Racine semble nous dire : la tragédie du langage performatif est qu'il se trouve tiraillé entre un « rattachement » à sa source — le rôle de la première personne — et un « détachement » aussi imprévisible qu'inévitable.

Les lettres et le néant : performatifs tragiques dans *Bajazet*

Cette leçon est encore plus frappante dans la pièce que Racine écrivit immédiatement après *Bérénice* : *Bajazet*. L'action de *Bajazet* est déclenchée par un performatif manqué : le sultan, Amurat, qui est à la guerre, envoie une lettre à sa maîtresse préférée, Roxane, pour lui dire de mettre à mort son frère, Bajazet. Roxane, amoureuse de Bajazet, désobéit à cet ordre; en témoignent Acomat, grand vizir, et son confident Osmin :

OSMIN. — On craignait qu'Amurat par un ordre
sévère

N'envoyât demander la tête de son frère.

ACOMAT. — Tel était son dessein. Cet esclave est
venu;

Il a montré son ordre, et n'a rien obtenu.

OSMIN. — Quoi Seigneur? le sultan reverra son
visage,

Sans que de vos respects il lui porte ce gage?

ACOMAT. — Cet esclave n'est plus : un ordre, cher
Osmin,

L'a fait précipiter dans le fond de l'Euxin (*Bajazet*,
v. 73-80).

Il s'agit de deux ordres ici : l'« ordre sévère » d'Amurat exigeant la mort de son frère et apporté à Roxane par un esclave, et l'ordre anonyme de mettre cet esclave à mort (« un ordre [...] / L'a fait précipiter dans le fond de l'Euxin »). Bien que l'ordre d'Amurat ne soit pas explicitement identifié

comme un message écrit, l'esclave le « montre », ce qui semble indiquer qu'il s'agit effectivement d'une lettre. Cet ordre écrit est annulé par l'ordre de tuer l'esclave qui le porte, et qui d'autre que Roxane aurait l'autorité de faire supprimer l'ordre impérial d'Amurat? D'ailleurs l'ordre de Roxane est sans doute oral : non seulement elle se trouve sur les lieux mêmes de l'action et n'a donc aucun besoin de recourir à l'écriture, mais en plus elle ne souhaite certainement pas laisser de trace écrite de sa mutinerie. Au début de *Bajazet*, donc, le performatif oral l'emporte sur le performatif écrit. Du fait même qu'Amurat ne peut être présent pour assurer l'exécution de son ordre, son premier performatif écrit est contrecarré — ou tout au moins sa réalisation est retardée — par un énoncé oral.

Du reste l'échec temporaire de ce premier performatif écrit dépend de la réussite d'un autre performatif oral : le mariage de Roxane et de Bajazet. Roxane protégera Bajazet de la condamnation à mort tant qu'elle le croira désireux de l'épouser, mais pas un instant de plus. Le problème n'est pas simplement que Bajazet aime Atalide plutôt que Roxane; c'est également qu'il se trouve incapable de jouer sur scène et de façon convaincante le rôle d'amoureux de Roxane, même pour sauver sa vie.

Dans son rapport entre performatif écrit et performatif oral, *Bajazet* est donc le reflet de miroir, l'image renversée de *Bérénice*. Dans *Bérénice*, l'évolution vers le performatif écrit mettait en relief le caractère indispensable de la séparation et de l'absence pour l'exécution d'un énoncé performatif. Par contre, *Bajazet* commence par un performatif écrit qui est contrecarré par un performatif oral, et la remise indéfinie de ce performatif écrit dépend d'un autre performatif oral, le mariage projeté de Bajazet et de Roxane.

Néanmoins, le performatif oral ne réussit pas plus que le performatif écrit. Dans l'acte IV de *Bajazet*, on assiste à la lecture de deux lettres par les protagonistes féminines Roxane et Atalide : en effet, chacune des rivales passe une bonne partie de la pièce à lire le courrier de l'autre à haute voix sur scène. Bajazet refuse formellement le performatif oral dans une lettre qu'il écrit à Atalide, où il déclare qu'il n'épousera jamais Roxane et que rien ne l'obligera jamais à lui dire qu'il l'aime parce qu'il n'aime qu'Atalide (v. 1135-1144). Mais, pratiquement en même temps, arrive une deuxième lettre d'Amurat répétant la sentence de mort. Le conflit entre performatifs écrit et oral devient presque explicite car, plutôt que d'exécuter l'ordre du sultan en mettant Bajazet à mort ou de rejeter son message encore une fois en détruisant la lettre, Roxane fait de la lettre une « performance » théâtrale : elle oblige Atalide à lire le texte à voix haute (v. 1185-1192). Atalide s'évanouit après cette lecture (v. 1205), et c'est à ce moment que les suivants de Roxane découvrent la lettre de Bajazet à Atalide cachée dans les vêtements de celle-ci (v. 1253-1262). Comme nous l'avons vu, la lettre de Bajazet est un rejet du performatif oral de la cérémonie de mariage, mais cette lettre est elle-même un performatif écrit : une tentative d'établir une position nette par l'écriture. Quand Bajazet écrit à Atalide :

[...] ni la mort, ni vous-même,
 Ne me ferez jamais prononcer que je l'aime,
 Puisque jamais je n'aimerai que vous
 (v. 1142-1144/1267-1269),

il ne s'agit pas d'une simple affirmation portant sur l'avenir, mais plutôt d'une formalisation de son

refus de Roxane et de son engagement envers Atalide.

En effet, c'est parce que sa déclaration prend la forme d'un performatif écrit que Bajazet tombe dans le même piège que son frère. Sa lettre, en dépassant la présence spatio-temporelle d'une énonciation orale de première personne, se détache de son auteur et de ses intentions. Car c'est le refus du mariage, que Bajazet met par écrit — refus que la sultane elle-même lit par erreur —, qui mène plus ou moins directement à l'exécution de la lettre performative d'Amurat par Roxane, c'est-à-dire à la mise à mort de Bajazet : c'est tout de suite après avoir lu la lettre de Bajazet à Atalide que Roxane détermine la façon de le mettre à mort (v. 1278-1282). Et bien qu'elle lui donne une dernière possibilité de se sauver, ce qu'elle lui propose n'est pas un véritable choix ; c'est plutôt à elle-même qu'elle offre le plaisir sadique de regarder sa victime au supplice. Tout au moins peut-on dire sans risque de contradiction que la série d'événements déclenchée par la lettre de Bajazet ne reflète pas les intentions qu'il avait en l'écrivant. Ce qu'Austin appelle la « situation complète » — c'est-à-dire l'acte de discours tout entier — est elle-même imprévisible : ce n'est pas parce que la destinataire envisagée de la lettre finit de la lire que la réception de la lettre est terminée.

Mais si la lettre de Bajazet n'est pas exécutée selon ses intentions, qu'en est-il du deuxième ordre écrit d'Amurat ? Cette sentence de mort répétée ne finit-elle pas par être réalisée ? Et dans la mesure où cet énoncé performatif écrit est seulement différé — et non pas évité — par la « performance » théâtrale de la lecture par Atalide, est-ce que la pièce ne finit pas par la victoire du performatif écrit sur le performatif théâtral ?

En réalité la conclusion du drame n'est pas aussi simple que cela. Amurat est celui qui n'arrive jamais, celui qui fait concurrence à Hector pour l'honneur d'être le protagoniste le plus absent du théâtre de Racine, et peut-être bien qu'il est également — et par le fait même de son absence — celui qui utilise le performatif avec le plus grand succès. Peut-être qu'Amurat est une espèce de Godot épistolaire qui a la gentillesse d'envoyer un mot pour s'excuser de son absence : « Retard imprévu; veuillez décapiter mon frère en m'attendant ». Mais nous voudrions suggérer que, malgré l'exécution de la lettre performative d'Amurat, cette lettre n'est exécutée... qu'à la lettre. C'est vrai que Roxane finit par mettre Bajazet à mort comme la lettre l'exigeait, mais on aurait du mal à croire que ce qu'Amurat voulait dire en écrivant à sa maîtresse était : « Débarrassez-vous de Bajazet s'il refuse formellement de vous épouser ». Amurat, en écrivant une lettre loin de la scène, obtient un certain succès quant à la réalisation de ses ordres. Toujours est-il cependant que sa lettre subit une « performance » théâtrale tout autant qu'elle effectue une énonciation performative, car elle n'est pas, elle non plus, exécutée selon les intentions de son auteur.

C'est en comparant *Bérénice* et *Bajazet* que nous constatons la nature paradoxale du performatif chez Racine. *Bérénice* nous montre la difficulté du performatif de première personne énoncé sur scène, et par conséquent le besoin de l'absence, besoin qui pousse Bérénice au performatif écrit. Mais *Bajazet* nous dit qu'en demeurant loin de la scène, on se

laisse séparer de son message, ce qui entraîne l'incapacité de prévoir son exécution. Les circonstances imprévues qui affectent la lettre performative et l'impossibilité d'établir les conditions de l'acte de discours total soulignent la nature tragique du performatif.

Phèdre et la lettre manquée

En conclusion, nous voudrions suggérer que cette exécution tragique du performatif le rapproche du langage oraculaire dans la tragédie⁷. Comme le performatif austiniien, le langage oraculaire ne peut être mesuré par de simples critères de vérité et de fausseté : dans la tragédie, un oracle est pratiquement toujours en même temps véridique et trompeur⁸. D'ailleurs, l'oracle tragique a souvent une valeur performative : prédiction d'un fait qui finit par se réaliser, l'oracle est « exécuté » ; mais la façon dont il est exécuté est inextricablement liée aux efforts des personnages pour l'interpréter, car il va sans dire qu'aucun oracle tragique digne de ce nom ne se laisse comprendre au premier abord. L'oracle est « véridique » seulement dans la mesure où l'on arrive à comprendre *comment* il est véridique, et ce processus de compréhension laisse le champ libre à une telle variété d'interprétations — elles-mêmes points de départ pour différentes lignes de conduite potentielles — que l'acte même d'*interpréter* l'oracle commence à entrer dans le domaine du « perlocutoire » austiniien, celui des effets produits par une énonciation performative (p. 114).

7 Le langage oraculaire deviendra la clef même d'une pièce de Racine écrite peu de temps après *Bajazet* : toute l'intrigue d'*Iphigénie* tourne autour du sens de l'oracle « Sacrifiez Iphigénie ».

8 Voir la discussion sur la relation entre vérité et fausseté d'une part et le performatif d'autre part chez Austin (p. 40).

Le langage oraculaire témoigne de la difficulté de distinguer complètement et dans tous les cas la force « illocutoire » d'une énonciation — qui correspond plus ou moins à sa fonction (Austin, p. 112-113) — de ses effets « perlocutoires ». Difficulté, de même, d'exclure totalement le perlocutoire de la théorie du performatif, ce que certains critiques tels que Stanley Fish ont proposé de faire (Fish, p. 226). Pour prendre un exemple précis, dans l'*Œdipe roi* de Sophocle, Œdipe interprète mal l'oracle selon lequel il tuera son père et épousera sa mère, parce qu'il prétend connaître l'identité du père et de la mère dont parle l'oracle. Ce n'est pas le cas, et c'est dans l'acte de fuir ses parents adoptifs qu'il exécute les termes de l'oracle. Or la façon dont Œdipe interprète l'oracle fait certainement partie de la force illocutoire de celui-ci, car un oracle qui n'a pas été interprété — bien ou mal — n'a aucune valeur d'oracle, c'est-à-dire n'a pas la fonction illocutoire d'un oracle⁹. Mais c'est précisément la façon dont Œdipe interprète l'oracle qui le pousse à l'exécuter à son insu, exécution du reste à peu près immédiate (c'est en s'éloignant de Delphes qu'Œdipe rencontre et tue son père) et donc presque concomitante à l'interprétation de l'oracle. Et on aurait du mal à nier que le meurtre de Laïus entre dans le domaine des effets perlocutoires.

La distinction entre effets perlocutoires et forces illocutoires, celles-ci étant conventionnelles, ceux-là contingents et imprévisibles, n'est pas toujours bien nette. Les effets perlocutoires peuvent parfois être tout à fait conventionnels : si je lègue

une montre à mon frère — l'un des premiers exemples du performatif donnés par Austin (p. 41) — et qu'il en prend possession après ma mort, l'effet perlocutoire de l'énonciation, en l'occurrence une disposition dans mon testament, paraît être le résultat naturel et direct de l'énonciation, même si cet effet perlocutoire n'était toutefois pas inévitable (imaginons que ma sœur convoite cette montre et tue mon frère avant qu'il ne reçoive son héritage). Tout au moins l'effet perlocutoire de l'énonciation n'est pas plus contingent que sa reconnaissance en tant que performatif, car rien ne garantit non plus que la force illocutoire de l'énonciation soit reconnue et admise : mon testament peut être perdu ou contesté.

Ce que la tragédie nous enseigne est ceci : tout comme on peut considérer que, dans certaines circonstances, le perlocutoire comporte un élément conventionnel, la force illocutoire — la fonction même d'un énoncé — peut être parfois contingente et instable. « Une même phrase peut [...] être utilisée pour faire deux affirmations différentes » (Searle, p. 24; traduit par nous); de même, elle peut avoir bien des valeurs performatives. Un paranoïaque peut interpréter la question « Comment ça va? » comme une menace, alors qu'un amoureux fou pourrait prendre les mêmes paroles pour une déclaration d'amour (d'ailleurs, dans certaines circonstances, on pourrait poser cette question avec l'une ou l'autre de ces valeurs illocutoires).

On serait peut-être en droit de dire que si la force illocutoire d'une énonciation ne peut être clairement établie, il ne s'agit pas d'une énonciation

⁹ Voir par exemple John R. Searle, p. 47. Selon Searle, il faut que le destinataire d'un message comprenne le message pour qu'il y ait effet illocutoire. De même nous voudrions suggérer qu'il faut au moins que le « destinataire » d'un oracle — celui ou celle qui le reçoit — l'interprète (généralement mal, d'ailleurs) pour qu'il remplisse sa fonction d'oracle.

performative. Mais, là encore, la tragédie nous dit que même dans le cas où l'on ne saurait attribuer de valeur purement conventionnelle aux énoncés performatifs, où ils seraient assaillis d'interprétations divergentes ou d'intentions manquées, ces énoncés n'en continuent pas moins à « jouer » dans un sens théâtral, à se jouer de ceux qui les ont prononcés, à faire ce que les anglophones appelleraient *to perform*.

Pour en revenir au conflit entre énonciation orale de première personne et écriture, nous avons tâché de démontrer que chez Racine le langage parlé est tellement instable que les personnages ont parfois recours à l'écriture. Mais l'écriture n'est pas stable; elle est plutôt irrémédiable. Bien qu'elle laisse toujours le champ libre à la fausse livraison d'un message et ne puisse donc jamais être fixée, elle est implacable et irréversible. La seule permanence garantie par la lettre tragique est celle du vaste domaine de l'imprévu. Ce que nous trouvons dans la tragédie n'est donc pas simplement l'instabilité de toute tentative de se servir du langage performatif — et on pourrait en effet dresser un bilan impressionnant de ce qu'Austin appelle des accrocs (« hitches », p. 51), des échecs (« infelicities », p. 48), etc. dans les tragédies de Racine — mais, concomitant à cette instabilité, le fonctionnement ininterrompu de ce qui pourrait s'appeler le *performatif malgré soi*. Les énonciations performatives tragiques sont comme le langage oraculaire : bien qu'elles ne puissent pas être complètement régularisées, elle n'en continuent pas moins à (mal) fonctionner.

Pour montrer le rapport entre cette fonction oraculaire du langage et le performatif, nous voudrions prendre comme dernier exemple une espèce de lettre performative tirée de la pièce la plus con-

nue de Racine, *Phèdre*, fondée dans une grande mesure sur l'*Hippolyte* d'Euripide. Très précisément au milieu de l'*Hippolyte*, Phèdre écrit une lettre mensongère où elle dit avoir été violée par Hippolyte, et elle se suicide. Racine refuse le luxe de cette mort hâtive à son héroïne. Au milieu précis de sa tragédie, plutôt qu'une lettre de suicide, nous trouvons une énonciation performative où Phèdre prie Vénus de rendre Hippolyte amoureux : « Qu'il aime » (v. 823). En réalité, la lettre d'adieu de la Phèdre d'Euripide a plus ou moins la même signification que la prière de Phèdre dans la pièce de Racine; en prétendant qu'Hippolyte l'a violée, la Phèdre d'Euripide se permet de « jouer » sur scène — *to perform* — son souhait le plus intime : celui d'être elle-même désirée par son beau-fils. Sa lettre, elle aussi, dit : « Qu'il aime ».

Donc, au centre de la pièce de Racine, Phèdre donne une « performance » théâtrale — et plus précisément orale — de la lettre que Racine ne lui permettra pas d'écrire, la lettre d'adieu de son homologue euripidienne. Et nous voudrions suggérer que l'énonciation de Phèdre, « Qu'il aime », est le performatif tragique par excellence, une sorte de performatif oraculaire. L'erreur de Phèdre consiste à oublier l'objet direct dans son énoncé : ce qu'elle veut, ce n'est pas simplement qu'Hippolyte tombe amoureux, mais qu'il tombe amoureux d'elle. Tout ce qu'il faut pour faire de son énoncé un performatif tragique, c'est qu'il soit exécuté de façon imprévue et catastrophique. Et c'est précisément ce qui se passe lorsque Phèdre entend son mari dire qu'Hippolyte aime, mais ne l'aime pas, elle : « Il soutient qu'Aricie a son cœur, a sa foi, / Qu'il l'aime » (v. 1188). Or les paroles d'Hippolyte sont une simple constatation : « Il

soutient [...] qu'il l'aime » est plus ou moins synonyme de : « Il constate qu'il l'aime ». Mais cette simple constatation est inextricablement liée avec le souhait performatif préalable de Phèdre : « Qu'il l'aime » ne fait qu'ajouter à « Qu'il aime » l'objet direct qui y manquait. C'est en entendant prononcer la phrase « Qu'il l'aime » que Phèdre comprend la force doublement traîtresse de son propre énoncé performatif : non seulement ses paroles ne sont pas arrivées à faire tomber Hippolyte amoureux d'elle — ne serait-ce qu'à cause de l'omission clef du mot « me » —, mais elles donnent même l'impression de l'avoir fait tomber amoureux d'Aricie.

Il faut dire qu'Hippolyte aimait déjà Aricie avant que Phèdre n'ait prononcé son souhait; il faut dire également que le fils de Thésée ne serait sans doute pas tombé amoureux de sa belle-mère, même si elle n'avait pas oublié le mot « me ». Ce que nous suggérons ici, c'est plutôt que l'ironie extraordinaire de la quasi-répétition des paroles de Phèdre laisse entendre deux choses : non seulement les paroles de Phèdre n'ont pas été exécutées telles qu'elle le voulait, mais elles ont été exécutées telles qu'elle ne le voulait pas. Du reste, la constatation qu'Hippolyte aime Aricie prend elle-même valeur de performatif : aux oreilles de Phèdre elle a la force d'un rejet, et elle déclenche la série d'événements qui amène Thésée à maudire son fils (v. 1065-1076) et qui se termine par la mort de celui-ci. À vrai dire, la conclusion que le dénouement de *Phèdre* nous encourage à tirer est assez proche de celle du traité d'Austin¹⁰ : toute énonciation — y compris les constatations — est en quelque sorte performative. Conclusion qui est

en même temps reconnaissance tragique de la nature du langage : il n'y a pas d'acte de discours neutre. Tout langage dépend forcément de l'établissement d'un contexte, ce qui entraîne toujours la possibilité d'une distanciation entre le « je » parlant et la signification voulue.

Voilà, en fin de compte, le problème de Phèdre : bien que son souhait soit énoncé sur scène, son énonciation échappe immédiatement à son contrôle; elle est à cheval entre une énonciation de première personne et une énonciation écrite. L'interprétation que l'univers tragique donne des paroles de Phèdre la trahit précisément parce que ses paroles sont orales plutôt qu'écrites : il n'est que trop facile de confondre les deux expressions « Qu'il aime » et « Qu'il l'aime », à moins de les voir écrites, comme dans une lettre. Peut-être que le souhait performatif de Phèdre, « Qu'il aime », serait exécuté de façon moins désastreuse si seulement, au moment de son énonciation, on pouvait arrêter l'action de la pièce et poser une simple question : « Comment ça s'écrit? » Mais en réalité Phèdre, en prononçant les mots « Qu'il aime », perd son statut de première personne, bien qu'elle se trouve sur scène : elle devient totalement assimilable à Vénus (« Déesse, venge-toi; nos causes sont pareilles », v. 822). Et en même temps que son autorité de première personne, elle perd tout contrôle de l'exécution de son énoncé. Ses paroles partent de travers.

L'énoncé de Phèdre est exécuté comme un oracle tragique : il est réalisé, mais pas du tout selon ses croyances. Il échoue en tant qu'énoncé de première

10 Voir en particulier la onzième conférence, p. 139-149.

personne — puisque Phèdre n'arrive pas à l'« accompagner » jusqu'au moment de sa réalisation — et aussi en tant que lettre manquée — puisque, dit à haute voix, il a une ambiguïté cruciale qu'il n'aurait pas sous forme écrite. Il ne faut pas se faire d'illusions : même si Phèdre avait pu écrire son énoncé performatif, les dieux auraient sans doute trouvé le moyen de l'interpréter — et de le faire

interpréter — comme ils le voulaient¹¹. Comme nous l'apprend la pièce d'Euripide, pour croire à l'efficacité complète d'une lettre performative il faut mourir dès qu'elle a été écrite. Les paroles de Phèdre ne prennent pas la forme d'une lettre mais, pour donner à Phèdre le destin le plus cruel, il suffit que les dieux les exécutent à la lettre¹².

Références

- AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, Gilles Lane trad., Paris, Seuil, 1970.
 AVNI, Ora, *The Resistance of Reference: Linguistics, Philosophy, and the Literary Text*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1990.
 BARTHES, Roland, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963.
 BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard, 1966.
 BRUCE, Elisabeth, *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Literary Genre*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1976.
 FELMAN, Shoshana, *le Scandale du corps parlant. Don Juan avec Austin ou la Séduction en deux langues*, Paris, Seuil, 1980.
 FISH, Stanley, « How to do things with Austin and Searle: Speech-Act Theory and Literary Criticism », dans *Is There a Text in This Class?*, Cambridge, Harvard University Press, 1980, p. 197-245.
 HEWITT, Leah, « Getting into the (Speech) Act: Autobiography as Theory of Performance », dans *SubStance*, 16, 1 (1987), p. 32-44.
 RACINE, *Théâtre complet*, Jacques Morel et Alain Viala éd., Paris, Garnier, 1980.
 SEARLE, John R., *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1970.

11 On trouve une illustration humoristique de ce principe dans le film *Bedazzled*, version satirique du mythe de Faust dans laquelle le héros vend son âme pour réaliser un souhait mais se trouve constamment frustré parce que le diable interprète toujours son souhait littéralement : soit il néglige de remplir une condition nécessaire et évidente qui n'a pas été mentionnée explicitement par le héros, soit il ajoute un élément qui fait intrusion et qui n'a pas été explicitement exclu par le héros.

12 Nous voudrions remercier Harriet Stone pour ses suggestions et commentaires lors de la préparation de cet article, ainsi qu'Ora Avni, avec qui nous avons eu plusieurs discussions stimulantes sur le performatif.